

Geschichte als Einzelfall

Zum Verhältnis von Dokument und Erlebnis im Tanz

Franz Anton Cramer (Berlin/Paris)

Geschichtsschreibung ist umstrittenes Terrain. Das betrifft auch und besonders die Tanzgeschichte. Denn wo schon die Ereignisse selbst, die es darzustellen und zu kontextualisieren gilt, ein Problem mit ihrer Sichtbarkeit haben, um wie viel mehr ist dann die mnemotechnische Kartographierung dieser letzten Endes unsichtbaren Gegenstände methodischer Willkür und übereifrigen Zurüstungen ausgesetzt. Eine ganzheitliche oder gar universelle Geschichte des Tanzes kann es daher nicht geben.

Das jedenfalls sind die wiederholt vorgetragenen Bedenken gegen alle Vorhaben, Elemente der vergangenen Realität von Tanz in ein kommunikables Gerüst einzuhängen und damit einem überindividuellen Diskurs zugänglich zu machen. Bereits 1996 beklagte die französische Tanzwissenschaftlerin Isabelle Launay in der Einleitung zu ihrem Buch über die deutsche Tanzmoderne [Launay 1996] die Fallstricke und Unvollkommenheiten tanzhistorischer Unternehmungen, die entweder biographisch oder ereignisgeschichtlich vorgehen, das eigentliche Medium des Tanzes aber, den Körper nämlich und die in ihm niedergelegten Wissens- und Wahrnehmungsbestände, nicht erfassen und auswerten können. Und der notorisch nörglerische Tanzveteran Dominique Dupuy erboste sich 1990 im Vorwort zu Jacqueline Robinsons *L'Aventure de la danse moderne en France, 1920 – 1970*: „Wir leben in einem Tanz-Kokon, der direkt aus dem 19. Jahrhundert auf uns gekommen ist.“ Die Geschichte schreibe man „anhand von Klatschgeschichten, schwülen Tagebuchnotizen, Porzellanfiguren und anderem [Robinson 1990, S. 4, eigene Übersetzung]

Geschichte und Geschichtsschreibung im Tanz gründen sich zwar auf Einzelfälle. Jedoch können sie nicht immer den Erlebensfall voraussetzen. (So wie etwa Prämien-Ausschüttungen bei Lebensversicherungen unter dem Vorbehalt des „Erlebensfalls“, d. h. des Ablebens stehen.) Zum Ausgleich dürfen wir allerdings davon ausgehen, dass jedes einzelne Tanzerlebnis einen sozialen Rahmen hatte, der es ihm zustande zu kommen und Realität zu erlangen ermöglicht hat [Sebillotte 2010].

So gesehen ist Tanzgeschichte eben gerade kein Einzelfall, auch wenn es immer wieder um Einzelheiten geht. Aber die Kanonisierung von Namen, Werken und Orten, die als Marksteine für die Entstehung von Diskurseinheiten figurieren, diese Kanonisierung ist nicht nur erforderlich, um das Reden über überhaupt erst zu ermöglichen. Es ist auch ein entscheidendes Element für die Entstehung der erlebten Einzelfälle. Denn das Bewußtsein für und die Kenntnis von Realitäten, die den Tanz dahin

gebracht haben, wo er „heute“ steht, ist Rüstzeug auch für die Hervorbringung von neuen Tanz-Artefakten, die dann ihrerseits die Realität der Geschichte prägen.

GROßE ERZÄHLUNG

Dass große Erzählungen – und alle Geschichte zählt gleichsam definitionsgemäß zum Großen Erzählen – sich vor allem dadurch auszeichnen, Tatsachen und Merkmale wegzulassen, auszublenden und zu verdrängen, ist einer der Hauptvorwürfe auch gegen die Tanzhistoriographie, wie sie bislang versucht worden ist. Indem man sich an den Großen Namen orientiert, die in einer Art Diskursmechanismus immer wieder als Große Namen statuiert werden, übergeht man die Tatsache, dass zu diesen „Großen“ immer auch eine ganze Schar von Kleinen gehört. Der gesamte Kontext der Kunst, so wie er sich seit der Neuzeit im abendländischen Raum entwickelt hat, drängt einzelne Figuren in den Vordergrund. Viel aussagekräftiger ist aber womöglich der Mittel- und Hintergrund: Die Schulen und die Lehrer, die Techniken und Methoden der Ausbildung, die wirtschaftliche Lage und die Unterhaltungsindustrie, das soziale Ansehen der Kunst bzw. der Einzel-Künste und die erotische Fähigkeit der Gesellschaft, der Einfluss von Medien auf das Sehen und das Zeigen, die Möglichkeiten der Kommunikation und des Austauschs, die Schönheitsbegriffe, die Rhythmusvorstellungen, die Rollenbilder und die Machtverhältnisse – ohne diese Gesamtheit ist das Einzelne der Kunst, und natürlich auch der Tanz-Kunst, nicht verständlich und habhaft zu machen.

Der französische Philosoph und Tanzwissenschaftler Frédéric Pouillaude hat wiederholt angemerkt, dass die Rede über Tanz meistens nichts zu den Werken zu sagen hat, sondern nur über die Allgemeinheiten [Pouillaude 2006, 2009]. Gerade die Werke aber machen das Eigentliche aus, das quellenkundlich Belegbare, den spezifischen Erfahrungsraum, die Konfluenz und Kontiguität von Körpern, Blicken und Inhalten. Pouillaude hat aber auch eingefordert, die Geschichte des Tanzes nicht auf die Großen Werke oder aufs Große Ganze zu beschränken, sondern die alltägliche Praxis zu historisieren: Lehre, Ausbildung, Bewegungstechniken, etc. [Pouillaude 2010].

ZURÜCK ZUM VERDRÄNGTEN

Doch zurück zum Verdrängten der Tanzgeschichte. Die klassische Psychoanalyse – sie entsteht übrigens zur gleichen Zeit, wie der Moderne Tanz sich als eigenständige Kunstform etabliert – lehrt uns, dass erst das Verdrängte das Symptom, also das Leiden erklären kann. Und die Kenntnisnahme dieses symptomatisch Verdrängten ist selbst eine historiographische Unternehmung. Aus den Ruinen der Erinnerung müssen diejenigen Fundstücke geborgen werden, welche eine Rekonstruktion der erlittenen Verletzungen erlauben. Aber diese Verletzungen sind subjektiv konstituiert. Sie erschließen sich in ihrer Wirksamkeit nur dem betroffenen Einzelnen.

Die Psychoanalyse ist immer ein Einzelfall, darin vergleichbar dem Tanz, der gleichfalls nur im einzelnen Akt sich ereignet. Für beide Formen der Geschichtsschreibung – der psychoanalytischen wie der tänzerisch-choreographischen – gilt aber, dass sie nach dem Durchgang durchs Einzelne verallgemeinern, um wieder auf die Diskursebene zurückkehren zu können. Die Psychoanalyse vermittelt Einsichten, die individuell gegründet sind, aber überindividuelle Verhältnisse bzw. Zusammenhänge betreffen und (bestenfalls) offenlegen. Für die Tanzgeschichte könnte ein Gleiches gelten. Die Analyse des einzelnen Werks, der individuellen Tanzschöpfung muss notwendig zu einem Arsenal an Aussagen, Themen und Orientierungen führen, die das Individuelle wieder verallgemeinern.

Der zugegeben etwas leichtfertige Vergleich von Tanzgeschichte und Psychoanalyse soll vor allem daran erinnern, dass ein Einzelfall noch keine Erkenntnis bringt, und dass Verdrängtes zwar Symptome erhellen, aber nicht ersetzen kann.

TANZGESCHICHTE ALS MONSTRUM

Es gilt also, pragmatisch an das Dilemma heranzutreten, wonach Tanzgeschichtsschreibung ein Monstrum ist, das entweder die vielen ungesehenen und undokumentierten Realitäten übergeht, um eine Art Heldendichtung zu betreiben, oder das andererseits in gesellschaftlichen und intellektuellen Jagdgründen der Ewigkeit weidet und mit profunder Blindheit gegenüber jeder gelebten Tanzerfahrung geschlagen scheint. Doch so ungeheuerlich ist die Historiographie vielleicht gar nicht, jedenfalls dann nicht, wenn man weder vor den zu behandelnden Ereignissen zurückschreckt noch sich auf den Friedhöfen gruselt, die den Tanz aufgenommen haben.

Janez Jansa hat vor einiger Zeit davon gesprochen, dass dem Tanz eine tiefe Todessehnsucht eigne, ja dass im Tanz eine Fetischisierung des Todes herrsche; Darstellungen von Sterben, Tod und Jenseits begleiten das Ballettrepertoire und sind ein wesentlicher Bestandteil solistischer Tanzdarbietungen der frühen Moderne [vgl. Cramer 2009: 16]. Auch André Lepecki sieht in der Melancholie des Tanzes einen Grundzug westlicher Tanzentwicklung und der ihr gewidmeten historiographischen Paradigmen [Lepecki 2009]. Und Gerald Siegmund hat gezeigt, dass Tanz überhaupt nur vom Abwesenden handelt, aber im perversen Gewand des Flüchtig-Gegenwärtigen (Siegmund 2006). Die Trauer gehört anscheinend zum Kunstdanz konsubstanzial dazu.

Wo aber Verlust ist, da war Bleibendes auch.

BILDER

Mag es also nur eine immerwährende Trauerarbeit sein: Eine Geschichte des Tanzes gibt es. Aber wie sie fixieren, und wie sie erfassen? Die Moderne kennt auch absurde Geschichten des Tanzes, etwa die des russischen Literaten und Performance-Künstlers Valentin Parnac von 1932 [Parnac 1932]. Sie ist unterhaltsames Beispiel für eine rein assoziative Historie: anekdotisch, sozialgeschichtlich unterlegt, ohne Gesamtheitsanspruch (auch wenn die Darstellung vom Alten Ägypten über Indien, Laos und Bali

über die Europäische Renaissance bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts reicht). Die Quellen sind weitgehend arbiträr gewählt, die Bibliographie weist eigentlich nur des Verfassers eigene Aufsätze nach.

Mehr als die Hälfte der Druckseiten aber sind bildlichen Darstellungen gewidmet. Das belegt neben der schalkhaften Auswahl an Themen und Schwerpunkten das Anliegen, den Tanz visuell zu überliefern, weniger diskursiv oder faktuell. Dieser Tendenz folgen auch die meisten zeitgenössischen Versuche, Tanzgeschichts-Bücher vorzulegen. Ob Oskar Bie (1919), Hans Brandenburg (o. J.), Paul Isenfels (1927) oder später die Nazis [*Tänzer unserer Zeit*, 1937]: Der Anteil der photographischen Tafeln und Zeichnungen überwiegt in steigendem Maße die Textseiten.

Eine Tanzgeschichte muss dem Wesen nach ikonographisch sein, wenn es um stets subjektiv vermittelte, langfristige Entwicklungen gehen soll, die formal überliefert sind, um spontan Wirkungen zu entfalten. Derartige Anliegen stützen auch die kunsthistorischen Forschungen eines Aby Warburg aus der gleichen Epoche, oder die ethnographischen Theorien von Leo Frobenius und seiner Kulturkreislehre [Frobenius 1898]. Diese bildliche Komponente der Wirksamkeit von Tanz entspringt gerade derjenigen Dimension, die ihn vordergründig aus dem Kreise der geschichtsfähigen Kulturpraktiken ausschließt. Denn die Realität des Tanzes war einerseits vom subjektiven, d. h. inneren und innerlichen Erleben (des Tänzers, des Zuschauers) geprägt, andererseits von den visuellen Wirkungen, vom Regime der Sichtbarkeit, in das der Tanz sich eingetragen hat. Innerlichkeit und Visualisierung sind mithin entscheidende Elemente. Weder die Sichtbarkeit noch die Innerlichkeit sind aber – im Gegensatz zu vielen anderen Kunst-Formen – in etwas enthalten, das man als Werk selbst im Gegensatz zum bloßen Vollzug bezeichnen könnte. [Cramer 2010]. Tanz-Werke können nur übertragen werden in andere Medien. Neben Photos und Notationen sind das zweifellos an erster Stelle Film und Video

PHANTOMSCHMERZ UND METHODE

Letztlich betrifft also alles tanzhistorische Wehklagen nur sich selbst, keinen äußeren Gegenstand. Denn es gibt sehr wohl Mittel und Wege, Tanz, besonders den „zeitgenössischen“, den Tanz der Moderne, in mehr oder weniger authentischen Bildquellen zu studieren und diese Bildquellen mit anderen Zeugnissen subjektiver Erlebnisqualitäten zu ergänzen. Nur sind vor allem die Bildquellen bislang entweder mit einem Arcanum belegt (d. h. sie lagern in Archiven und dürfen aus Gründen des Urheberrechtsschutzes der Öffentlichkeit nur beschränkt zugeführt werden), oder sie sind zu selektiv.

Schließlich konnte nicht jedes Tanzereignis des 20. Jahrhunderts filmisch festgehalten werden. Entscheidend für die Prozesse zur Konstituierung eines Korpus (und weniger eines Kanons) von Tanz-Ansichten ist daher Transparenz und Dokumentation dessen, was warum bildlich (am besten bewegtbildlich) festgehalten worden ist. Tanzgeschichte schreibt daher immer auch, wer die Quellen von ihr anfertigt, d. h. im Fall der Moderne und der Gegenwart, wer die Aufführungen, Proben, Labors und Masterclasses aufzeichnet, schneidet, kommentiert, digitalisiert, in Umlauf bringt.

Die Gegenwärtigkeit tänzerischer Realität und auch das in ihr enthaltene dialogische Prinzip, das Prinzip der Gleichzeitigkeit und der Teilhabe verlangt gerade im Zeitalter der immerwährenden Gegenwart nach einer spezifischen Präsenz im zeitungebundenen (weil zeitlich omnipräsenten) Raum des Digitalen. Damit sind die analogen Gedächtnisräume wie etwa Briefwechsel, Archive oder Denkschriften zu Aspekten des Tanzes, zu den Protagonisten und den gesellschaftlichen Realitäten nicht obsolet. Im Gegenteil bewahren sie gerade das, was dem reinen Erleben und der schieren Sichtbarkeit sich entzieht, darunter Hinweise auf die Innerlichkeit und die gelebte tänzerische Erfahrung. Das eigentlich Immaterielle des Tanzes – seine spezifische Verbindung von Präsenz, Geistigkeit und Materialität – wird digital niemals aufgehoben werden können.

Aber das ist nicht schlimm: Kein Dokument der Geschichte vermag ohne die immaterielle Leistung des Verstehens, der Kontextualisierung und der Aneignung seine Wirklichkeit zurückzuerlangen. Der Tanz bildet hier keine Ausnahme. Wohl aber sind die Quellen zu seiner Geschichte andere. Sie angemessen zu verwenden und zeitgemäßen Nutzungsmöglichkeiten zuzuführen, ist ebenso zentrale Aufgabe von historiographischen Unternehmungen wie die Auswahl der eigentlichen materialen Substanz. Denn am Ende ist nur die Geschichtsschreibung glaubwürdig, die ihre eigene Vorläufigkeit einschließt.

LITERATUR

Bie, Oskar (21919): *Der Tanz*. Berlin: Julius Bard.

Brandenburg, Hans (o. J.; 1919 ?): *Der moderne Tanz*. München: Georg Müller.

Cramer, Franz Anton (2009): „Körper-Archive“. In: *ballet-tanz* 11/2010, S. 14 – 17.

Cramer, Franz Anton (2010): „Archive As Cultural Heritage: The Digital Monument“. Vortrag gehalten im Rahmen der Jahrestagung 2010 der Society of Dance History Scholars, Panel New German Dance Studies 2, University of Surrey at Guildford, 11. Juli 2010.

Frobenius, Leo (1898): *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen*. Berlin: Gebr. Borntraeger.

Isenfels, Paul (1927): *Getanzte Harmonien*. Stuttgart: Dieck.

Launay, Isabelle (1996): *À la recherche d'une danse moderne*. Rudolf Laban – Mary Wigman. Paris: Chiron.

Lepecki, André (2009): „Archiving / Re-enacting / Re-doing“. Vortrag gehalten an der Freien Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft, 13. November, 2009

Parnac, Valentin (1932): *Histoire de la danse*. Paris: les éditions Rieder.

Pouillaude, Frédéric (2006): „Le spectacle et l'absence d'oeuvre“. In: *Les cahiers philosophiques* 106, Juni 2006, S. 9 – 25.

Pouillaude, Frédéric (2009): *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'oeuvre en danse*. Paris: Vrin 2009.

Pouillaude, Frédéric (2010): „Oeuvre, expérience, pratique. Le chorégraphique à la limite“. In: *La Part de l'Oeil* Nr. 24, 2010, S. 27 – 33.

Robinson, Jacqueline (1990): *L'Aventure de la danse moderne en France, 1920 – 1970*. Paris: Bougé.

Sebillotte, Laurent (2010): „Archive des Tanzes oder Eine Intention bewahren.“ In: Janine Schulze (Hg.), *Are 100 Objects Enough to Represent The Dance? Zur Archivierbarkeit von Tanz*. München: Epodium, S. 84 – 95.

Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. Bielefeld: transcript.

Tänzer unserer Zeit (1937). München: Piper.